

Entre Macondo y McOndo. Realismo mágico y nueva narrativa latinoamericana

TOMÁS REGALADO-LÓPEZ

James Madison University

Resumen: Durante las décadas de los setenta y los ochenta el realismo mágico se convirtió en una marca de identidad de la narrativa latinoamericana en el exterior. Animada por el valor literario de la obra de Gabriel García Márquez, reconvertida en paradigma de los misterios del subcontinente y estudiada en los ensayos de Ángel Flores, Seymour Menton o González Echevarría, la técnica mágico-realista condujo con el paso del tiempo a una estandarización estética que, celebrada por críticos y editores en el extranjero, fue acertadamente definida por José Joaquín Brunner como el *macondismo* de las letras latinoamericanas. En la última década del siglo, sin embargo, un conjunto de escritores nacidos durante los sesenta en distintas partes del subcontinente cuestionaron el *macondismo* y su aproximación al realismo mágico. A partir de tres textos representativos de estos autores, este ensayo pretende analizar la reescritura, parodia y negación del realismo mágico en la narrativa latinoamericana de los noventa: *Variaciones sobre un tema de Faulkner* (1989), novela conjunta del Crack mexicano; “Padres de la patria” (1991), cuento del argentino Rodrigo Fresán; y “Presentación del país McOndo”, prólogo a la antología *McOndo* (1996), de los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez.

Palabras clave: realismo mágico; macondismo; parodia; el Crack mexicano.

¿Qué es, dónde surge, y cómo llega a alcanzar esta importancia central el realismo mágico? Aunque asociado universalmente con la estética de escritores como Alejo Carpentier o Gabriel García Márquez — incluso Borges, Asturias o Juan Rulfo—, el realismo mágico no es un fenómeno exclusivamente literario, ni tampoco un fenómeno exclusivamente latinoamericano. El término fue citado por primera vez como *Magischer Realismus* en 1925 por el crítico alemán Franz Roh en un ensayo sobre arte titulado *Postexpresionismo, realismo mágico. Problemas relacionados con la pintura europea más reciente*. Desde entonces su proyección abarca por igual el cine, la literatura o el arte de países tan divergentes como Estados Unidos, Canadá, Hungría, Alemania o los dieciocho de Hispanoamérica. Y, aunque no existe una perspectiva uniforme sobre el concepto, podría ser definido como la introducción de un elemento extraño, a veces sobrenatural, en una escena aparentemente cotidiana, descrita o narrada en tono realista, con el objetivo de subvertir o cuestionar las formas de representación. En *Historia verdadera del realismo mágico* Seymour Menton lo definió con las siguientes palabras:

El realismo mágico es la visión de la realidad diaria de un modo objetivo, estático y ultrapreciso, a veces estereoscópico, con la introducción poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja desconcertado, aturrido o asombrado al observador en el museo o al lector en la butaca. (Menton, 1998: 20)

Y unas páginas más tarde:

El realismo mágico puede reconocerse por la aparición inesperada de un personaje o de un suceso en un ambiente predominantemente realista, provocando asombro en los lectores. Para producir ese asombro, el autor magicorrealista utiliza un estudio objetivo, aparentemente sencillo y preciso, y relativamente poco adornado. (Menton, 1998: 205)

En Latinoamérica el concepto se ha aplicado con mayor o menor efectividad a numerosas obras literarias desde que en 1942 Juan Ramón Jiménez acusara a Pablo Neruda de escribir “un verdadero, subyugador, resuelto, ‘realismo mágico’” (Jiménez *apud* Ben-Ur, 1976: 154); desde que en 1948 Arturo Uslar Pietri lo aplicara, de forma bastante convincente, al cuento venezolano de los años veinte; y, sobre todo, desde que en 1955 Ángel Flores lo proyectara sobre la narrativa fantástica de Borges en un influyente ensayo, aparecido en la revista *Hispania* y titulado “Magical Realism in Spanish American Fiction”. Una de sus teorizaciones más brillantes, sin embargo, fue el concepto de *lo real maravilloso*, expuesto por Alejo Carpentier en el prólogo a su novela *El reino de este mundo* de 1949. Para el autor cubano la América Latina es esencialmente maravillosa y sus escritores deben limitarse, por tanto, a narrarla desde una perspectiva realista; mientras los literatos europeos, surrealistas franceses incluidos, se ven obligados a imaginar, simular o provocar el elemento mágico —conviven, en palabras de Carpentier, con la “agotante pretensión de suscitar lo maravilloso” (Carpentier, 2006: 7)— en Latinoamérica el componente se halla de forma cotidiana en las danzas colectivas de origen pre-hispánico, en los rituales de origen africano, en los mitos españoles o en la exuberante vegetación tropical del Caribe. A mediados de siglo, con Ángel Flores y con Alejo Carpentier, el realismo mágico se criolliza o, dicho de otro modo, se convierte en un fenómeno auténticamente latinoamericano: según Flores, “[con el realismo mágico] Latinoamérica ya no necesita buscar su forma de expresión [...] Latinoamérica ahora posee una expresión auténtica, una genuinamente civilizada, emocionante y, esperemos, perenne” (Flores, 1955: 192).

Desde entonces se han considerado mágico-realistas cuentos de autores como Horacio Quiroga, Julio Cortázar o Juan José Arreola, y novelas canónicas como *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias, *Aura* de Carlos Fuentes o *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. En 1967 el realismo mágico alcanzó su cúspide en Latinoamérica con la publicación de *Cien años de soledad*: influido por las tradiciones orales que había escuchado en su familia, Gabriel García Márquez perfeccionó la técnica asociándola con la fundación mítica de Latinoamérica, vinculándola a ciclos de muerte y renacimiento y dotándola de una belleza lírica que contrastaba radicalmente con la violencia de la realidad narrada. Tomemos dos de sus episodios más conocidos; en el primero ha muerto José Arcadio, fundador de la estirpe Buendía, y llueven flores amarillas sobre Macondo:

Poco después, cuando el carpintero le tomaba las medidas para el ataúd, vieron a través de la ventana que estaba cayendo una llovizna de minúsculas flores amarillas. Cayeron toda la noche sobre el pueblo en una tormenta silenciosa, y cubrieron los techos y atascaron las puertas, y sofocaron a los animales que durmieron a la intemperie. Tantas flores cayeron del cielo que las calles amanecieron tapizadas de una colcha compacta, y tuvieron que despejarlas con palas y rastrillos para que pudiera pasar el entierro. (García Márquez, 1995: 245)

Y en el segundo se describe la presencia en Macondo de Mauricio Babilonia, marido de Meme y trabajador de la *United Fruit Company*, anunciada siempre por un ejército de mariposas amarillas:

Fue entonces cuando [Meme] cayó en la cuenta de las mariposas amarillas que precedían las apariciones de Mauricio Babilonia. Las había visto antes, sobre todo en el taller de mecánica, y había pensado que estaban fascinadas por el olor de la pintura. Alguna vez las había sentido revoloteando sobre su cabeza en la penumbra del cine. (García Márquez, 1995: 407)

Después de *Cien años de soledad*, sin embargo, la percepción en torno al realismo mágico se complica:

- Por un lado, la academia comienza a dudar de sus propias tesis. En la ponencia inaugural del congreso “La fantasía y el realismo mágico en la literatura iberoamericana”, celebrado en Michigan State University en agosto de 1973, el influyente crítico Emir Rodríguez Monegal propuso eliminarlo para siempre de los estudios sobre narrativa latinoamericana, dadas las inexactitudes y controversias surgidas en el estudio del concepto: la charla se titulaba “Realismo mágico vs literatura fantástica: un diálogo de sordos”. Y en 1987 se publicó *Historia verdadera del realismo mágico* de Seymour Menton, quizá el mayor esfuerzo hasta entonces por esclarecer, definir o categorizar el realismo mágico desde una perspectiva académica. El crítico, sin embargo, fracasaba en su intento de sistematizar un fenómeno —ni siquiera una tendencia o un género— que carece de unas características finitas y que comparte límites difusos con la narrativa fantástica, con el surrealismo, con la experimentación de las vanguardias, con la novela gótica y con otras variaciones sobre el realismo tradicional.
- En los ochenta, paralelamente, el realismo mágico se convirtió en un fenómeno de mercado. En 1982, el año en que García Márquez ganó el premio Nobel, la escritora chilena Isabel Allende publicó *La casa de los espíritus*, saga familiar donde se sucedían los episodios mágicos como el nacimiento de niñas-sirenas, ejercicios de telequinesis, fáciles predicciones de futuro o saleros que se movían por la mesa “sin que mediara ninguna fuente de energía” (Allende, 1993: 15). Y en 1989 se publicó *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel, novela donde el realismo mágico se había trasladado a la cocina de una hacienda mexicana: allí, entre champandongo, frijoles con chile, mole de guajolote, codornices en pétalos de rosas, chiles en nogada y torta de Navidad, su protagonista Tita conseguía alterar la realidad familiar, con la ayuda de la criada indígena, gracias a los efectos mágicos de sus recetas de cocina. Ha citado Donald Shaw que el uso de la magia en ambas novelas se ha reducido a un valor “simplemente lúdico, desconectado como está de toda crítica del realismo” (Shaw, 1999: 322). Sin embargo, acompañadas por el éxito de sus respectivas películas, con ventas de millones de ejemplares y traducidas a más de una treintena de idiomas, *La casa de los espíritus* y *Como agua para chocolate* se convirtieron en un fenómeno editorial dentro y fuera del mundo hispanico, proyectando hacia el exterior una perspectiva parcial, y probablemente equívoca, en torno a Latinoamérica y en torno a su literatura.

En algún momento el realismo mágico trascendió su valor como fenómeno literario para convertirse en una forma de definir, con tintes poscolonialistas, la identidad latinoamericana en el campo económico, sociológico y cultural. El crítico español Eduardo Becerra habló de “tropicalización del gusto literario ibérico” (Becerra, 1999: XXI) y, no sin ironía, el poeta chileno Óscar Hahn se quejaba de “ese tipo de relato que transforma los tipos de prodigios y maravillas en fenómenos cotidianos y que pone a la misma altura la levitación y el cepillado de dientes, los viajes de ultratumba y las excursiones al campo” (Hahn *apud*

Fuguet y Gómez, 1996: 16). Fue el sociólogo chileno José Joaquín Brunner, en un influyente ensayo titulado *América Latina: cultura y modernidad*, quien acertó a definir la situación como el *macondismo*: un metatexto definitorio de la identidad latinoamericana, construido desde el exterior a partir de elementos mágicos ignorados en Occidente, a través del cual se había de negar el acceso de Latinoamérica a la modernidad. Cito de Brunner:

Puede identificarse dicha respuesta con el símbolo de Macondo, no tanto a partir de un análisis de la obra de García Márquez, sino más bien por la forma cómo ella ha sido recibida y es usada en determinados círculos intelectuales. ¿En qué consiste el *macondismo*? *Primero* que todo, en interpretar a América Latina a través de las bellas letras o, más exactamente, como producto de los relatos que nos contamos para acotar nuestra identidad. *Segundo*, en la creencia de que esos relatos —sobre todo cuando vienen de ser aclamados por la crítica extranjera— son constitutivos de la realidad latinoamericana; o sea, que la “producen” como texto dentro del cual estaríamos obligados a reconocernos [...] Macondo sería la metáfora de lo misterioso, o mágico-real, de América Latina; su esencia innombrable por las categorías de la razón. (Brunner, 1992: 64)

Latinoamérica es Macondo y Macondo es realismo mágico, sin apenas variaciones visibles fuera de estos silogismos. Convertido el realismo mágico en un producto de mercado, le corresponderá a una nueva generación de escritores latinoamericanos reaccionar contra el paradigma *macondista*. Se comentan, a partir de aquí, tres textos de esta generación donde se rebate, parodia y exorciza el realismo mágico como antigua marca de identidad en la narrativa del subcontinente.

El Crack mexicano es una de las puntas del iceberg en este proceso de renovación. En 1996 el manifiesto que da nombre al grupo hablaba ya de “magiquismo trágico” (Chávez Castañeda *et al*, 1997: 36) y siete años antes, en 1989, cuatro de sus miembros se habían embarcado en la escritura de una original novela *al alimón* cuyo objetivo único era la parodia directa del fenómeno. Alejandro Estivill, Ignacio Padilla, Eloy Urroz y Jorge Volpi definieron su proyecto con las siguientes palabras: “hermanados por la común admiración a Rulfo, los relatos escritos por aquellos jóvenes de la Ciudad de México se veían afectados por todos los clichés del falso ruralismo y del realismo mágico *à la* García Márquez, que hacían estragos en la literatura de entonces” (Chávez Castañeda *et al*, 2004: 11). *Variaciones sobre un tema de Faulkner* constaba de doce capítulos ambientados en Cruz de Piedra, árido municipio del desierto sonorensé, “pueblucho en el sur de Chihuahua” (Chávez Castañeda *et al*, 2004: 41) y, según puede leerse en la novela, un territorio *tan jodido que debiera ser mágico*. Así lo demuestran los hilarantes episodios mágico-realistas que se narran entre sus páginas, desde el personaje que se vuelve invisible y se dedica a molestar a sus coterráneos en “Ojos que no ven”, hasta el animal que da título a “El oro del buitre” para prometerle a su protagonista, entre carcajadas y alucinaciones, la exacta localización de Eldorado. Como *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, el capítulo “El velorio del viento” se halla narrado por un muerto, en este caso un ahorcado cuya consciencia permanece activa después de que los verdugos le han retirado el banco que lo mantiene en contacto con el suelo; en “Letanías”, el paso de un entierro por Cruz de Piedra viene acompañado de un viento huracanado que abre ventanas, penetra en las casas del pueblo y remueve la conciencia de sus habitantes; y en el capítulo titulado “Donde se explican las razones que hubo en Cruz de Piedra para matar a Andrés Irigoyen” el único que parece conocer los secretos del pueblo es un algarrobo, árbol situado en la plaza del municipio e inesperado narrador en primera persona, quien se niega a revelar la verdad al lector por temor a ser talado. Acaso el capítulo más rescatable de *Variaciones sobre un tema de Faulkner*, “El héroe del silencio” es un relato de digna herencia rulfiana sobre la importancia del recuerdo, sobre la historia de México y sobre los fantasmas de la Revolución. Lo protagoniza Baltasar Garrido, un anciano general revolucionario al que, olvidadas las glorias de la batalla, le niega la muerte un antiguo compañero de lucha, un espectro que ha venido desde el más allá para asegurarle a Baltasar que

“yo no he venido a llevarte, sino a decirte solamente que nunca te voy a llevar conmigo. Me pagas treinta años: tú dispusiste que me muriera y yo que no te murieras” (Chávez Castañeda *et al*, 2004: 19). Escrita el mismo año que *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel, uno de los paradigmas *macondistas*, *Variaciones sobre un tema de Faulkner* supuso una de las primeras parodias del realismo mágico en la tradición latinoamericana; uno de aquellos ejemplos, definidos por el crítico Julius Petersen, donde “la joven generación se ha divertido con sátiras miméticas del vocabulario anticuado de los viejos” (Petersen, 1984: 184). Escondida en un cajón durante una década, consiguió ganar en 1999 el Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí. Fue publicada, finalmente, como parte del volumen *Crack. Instrucciones de uso* en el 2004.

“Padres de la patria” fue el primer relato de *Historia argentina*, libro de cuentos del escritor bonaerense Rodrigo Fresán. Su argumento tiene lugar en un territorio marcadamente mítico, una Pampa argentina, exótica y pintoresca, descrita como un “paisaje huérfano de mapa y brújula” (Fresán, 1993: 14): allá donde habita “una india de piel blanca y mirada oscura” (Fresán, 1993: 14) y donde sobrevive aún “el polvo marrón del piso apenas domesticado por los españoles de turno” (Fresán, 1993: 14). Cruzan el paisaje en sus caballos los gauchos Chivas y Gonçalves, víctimas de una maldición mágico-realista, pues una princesa los ha maldecido con “palabras extrañas, puras consonantes” (Fresán, 1993: 14) y Chivas no puede desprenderse de “un pedazo de lanza [que] le crecía en el hombro izquierdo” (Fresán, 1993: 14). Dispuestos a hacerse ricos, los jinetes se proponen cruzar el Atlántico y mostrar a Chivas en Europa como encarnación de la América mágica, inexplicable y misteriosa. Ha nacido *El Formidable Realismo Mágico de Gonçalves y su Fiel Amigo Chivas*:

Hasta que un día Chivas, Blanco, Caballo, el pedazo de lanza bendita y la maldición de la Princesa Anahí decidieron volver al Viejo Mundo y hacerse ricos exhibiendo a Gonçalves como un fenómeno inédito, como un digno representante de la imaginería de las novísimas tierras del novísimo continente. El espectáculo, decidió Chivas, iba a llamarse *El Formidable Realismo Mágico de Gonçalves y su Fiel Amigo Chivas*. (Fresán, 1993: 16)

Puesto que *Variaciones sobre un tema de Faulkner* permaneció inédita hasta 2004, “Padres de la patria” es uno de los primeros textos publicados donde se parodia la instrumentalización comercial del realismo mágico, vendido al lector europeo como ejemplo de los insondables misterios de la América Latina. El proyecto de Chivas y Gonçalves fracasa, sin embargo, cuando el barco que los conduce a Europa se hunde en las aguas del Atlántico: naufraga *La doncella de Palestina*, naufragan Chivas y Gonçalves, y naufraga con ellos la explotación capitalista del realismo mágico. Es 1991, y la alegoría de Rodrigo Fresán denota ya el principio de un cambio.

Con la lectura del “Manifiesto Crack” en México y con la publicación de *McOndo* de los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez, 1996 ha sido considerado el año que marca el punto de inflexión definitivo en la emergencia de una nueva narrativa latinoamericana. “Presentación del país McOndo”, el prólogo a la antología, se abre con una anécdota autobiográfica: tres escritores latinoamericanos, residentes en el *International Writer’s Workshop* de la Universidad de Iowa, reciben la invitación para publicar sus relatos en una revista estadounidense, que se encargará de editarlos y traducirlos al inglés, a sabiendas de que “lo latino está *hot* (como dicen allá) y que tanto el departamento de español como los suplementos literarios están embalados con el tema” (Fuguet y Gómez, 1996: 9). La revista aparece y los editores han publicado solo uno de los cuentos, rechazando los otros dos por faltar “al sagrado código del realismo mágico” (Fuguet y Gómez, 1996: 10); años después Alberto Fuguet y Sergio Gómez inician el proyecto *McOndo*, antología donde, en sus propias palabras, “todo rastro de realismo mágico fue castigado con el rechazo, algo así como una venganza de lo ocurrido en Iowa” (Fuguet y Gómez, 1996: 13). McOndo sustituye a Macondo, y el

realismo mágico es sustituido por el *neoliberalismo mágico*: una nueva Latinoamérica exóticamente urbana, víctima de las políticas neoliberales, asfixiada por las prácticas capitalistas del vecino del norte, e invadida por la cultura *pop* de MTV y de Hollywood:

En nuestro McOndo, tal como en Macondo, todo puede pasar, claro que en el nuestro cuando la gente vuela es porque anda en avión o están muy drogados. Latinoamérica, y de alguna manera Hispanoamérica (España y todo el USA latino) nos parece tan realista mágico (surrealista, loco, contradictorio, alucinante) como el país imaginario donde la gente se eleva o predice el futuro y los hombres viven eternamente. (Fuguet y Gómez, 1996: 15)

Convertido en ídolo pop, Alberto Fuguet terminó siendo portada de *Newsweek* en Estados Unidos, mientras *McOndo* es un referente hoy en la negación del realismo mágico llevada a cabo por la *generación de los sesenta*.

Conclusiones

1. El realismo mágico como uno de los temas de discusión en la narrativa latinoamericana del siglo XX, desde sus cimas estéticas en la obra de Carpentier o García Márquez hasta las polémicas en torno a su uso, que dieron lugar a la tendencia conocida como el *macondismo*. Junto a ello, la dificultad para definirlo y separarlo de otras manifestaciones literarias como el surrealismo, la vanguardia o la narrativa fantástica.
2. El realismo mágico, en la última década del siglo, como línea fronteriza entre la generación de Isabel Allende o Laura Esquivel, y una generación de escritores nacidos en los sesenta que reaccionaron contra la popularidad de novelas como *La casa de los espíritus* y *Como agua para chocolate*.
3. La negación del realismo mágico en los noventa como una cuestión no estrictamente literaria, sino acompañada de connotaciones editoriales, económicas y sociológicas. Como prueban los estudios de José Joaquín Brunner o el prólogo a *McOndo*, la crítica al *macondismo* como fenómeno estético, pero también como percepción poscolonialista que reduce la identidad de Latinoamérica a un territorio irracional y mágico al que debe negársele el acceso a la modernidad.
4. La importancia de dos fenómenos generacionales, el Crack en México y McOndo en Chile, como formas de cuestionamiento de la estética mágico-realista, según se ha intentado demostrar aquí con el análisis de *Variaciones sobre un tema de Faulkner* y con el acercamiento a la obra de Fuguet, Fresán y Gómez, tres escritores *McOndo*.
5. El reciente retorno, en algunos círculos editoriales, del realismo mágico. Así lo atestigua la reciente publicación de cuatro novelas abiertamente mágico-realistas, tanto en su propuesta narrativa como en el montante publicitario que las ha rodeado: *La habitación al fondo de la casa* (2013), del salvadoreño Jorge Galán; *Si viviéramos en un lugar normal* (2013), del mexicano Juan Pablo Villalobos; *A Lupita le gusta planchar* (2014), de Laura Esquivel; y *Los soles de Amalfi* (2014), del colombiano Dasso Saldívar, quien fuera biógrafo de Gabriel García Márquez. En el zigzag dialéctico que debe mover a toda tradición literaria, el realismo mágico se está volviendo a poner de moda editorialmente: ¿el principio, en la narrativa latinoamericana, de una nueva etapa mágico-realista?

Referencias bibliográficas

- Allende, I. (1994). *La casa de los espíritus*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Becerra, E. (1999). *Líneas Aéreas*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Ben-Ur, L. E. (1976). El realismo mágico en la crítica hispanoamericana. *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 4 (3), pp. 149-163.
- Brunner, J. J. (1992). *América Latina: cultura y modernidad*. México: Grijalbo.
- Carpentier, A. (2006). *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza.
- Chávez Castañeda, R., Padilla, I., Palou, P. Á., Urroz, E. y Volpi, J. (1997). Manifiesto Crack. *Descriptura*, 5, pp. 32-43.
- Chávez Castañeda, R., Estivill, A., Herrasti, V., Padilla, I., Palou, P. Á., Regalado, T. et ál. (2004). *Crack. Instrucciones de uso*. México: Mondadori.
- Esquivel, L. (1989). *Como agua para chocolate. Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros*. Nueva York: Anchor.
- Flores, Á. (1955). Magical Realism in Spanish American Fiction. *Hispania*, 38 (2), pp. 187-192.
- Fresán, R. (1991). *Historia argentina*. Barcelona: Anagrama.
- Fuguet, A., y Gómez, S. (1996). *McOndo*. Barcelona: Mondadori.
- García Márquez, G. (1995). *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra.
- Menton, S. (1998). *Historia verdadera del realismo mágico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Petersen, J. (1946). Las generaciones literarias. En E. Ermattinger et ál, *Filosofía de la ciencia literaria* (pp. 137-193). México: Fondo de Cultura Económica.
- Shaw, D. L. (1999). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra.